

ОКРИЛЕНІСТЬ СЛОВОМ

*Збірник наукових праць
на пошану
професора Степана Хороба*

ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
МІСТО НВ
2019

Друкується за ухвалою Вченої ради ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (протокол № 3 від 27 березня 2019 р.)

Відповідальний редактор та упорядник:

Роман Піхманець – доктор філологічних наук, професор (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника)

Рецензенти:

Ростислав Радишевський – доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України (Київський національний університет імені Тараса Шевченка)

Наталія Малютіна – доктор філологічних наук, професор (Одеський національний університет імені Іллі Мечнікова)

О-51 Окриленість словом: збірник наукових праць на пошану професора Степана Яроба / Відп. ред., упорядн. Роман Піхманець. – Івано-Франківськ: Місто НН, 2019. – 684 с. + іл.

ISBN 978-966-428-673-9

До збірника увійшли статті з актуальних проблем сучасного українського літературознавства, підготовлені вченими-філологами з різних навчальних та наукових установ України. У них порушуються питання інтерпретації драматичного тексту, національно-етнічних вимірів художньої творчості, теорії та історії української літератури і компаративних і релігійних дискурсів, фольклорно-міфологічних засад письменницької ідейно-естетичної свідомості, а також повсякдення із забуття мовленнями, мисленнями і явищ.

Книга розрахована на літературознавців, мистецтвознавців, филологів, мовознавців, викладачів, аспірантів та вчителів.

УДК 821.161.2:06.09(082)

ISBN 978-966-428-673-9

© ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» 2019

ЗМІСТ

Богдан Грицишин. «Світлої ночі тумани розхристані...»	1
Роман Голод. БудУщим книги душу я тривожу.....	7
Степан Микущ. Добрий вечір, пане-брате!	9
Ольга Деркачова. Промені у келихах дерев	11
Наталя Мафтин. Науковий універсум Степана Хороба	13
Лариса Горболіс. Україноцентричність літературознавчих праць Степана Хороба	20
Ольга Слоньовська. Журналіст, літературознавець, людина	27

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ КОДИ ДРАМАТИЧНОГО ТЕКСТУ

Лукаш Скупейко. Леся Українка й екзистенціалізм (міркування з приводу)	38
Тетяна Мейзерська. Трагічна діалектика як домінанта драматичного письма Лесі Українки	43
Марія Моклиця. Психоаналітичний наратив у драмі Лесі Українки «Камінний господар».....	50
Ольга Турган. Засвоєння традицій античної трагедії в драматургії Лесі Українки	62
Тетяна Вірченко. Брехтівська драма VS класична драма (аспект сценічності)	71
Роман Козлов. Театр народний / соціалістичний / національний (погляди Івана Франка і Бертольда Брехта)	76
Любов Процюк. Сутність драматичного конфлікту та його функціонування в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст.	82
Оксана Семак. Функція ремарки у процесі конструювання національного характеру	86

НАЦІОНАЛЬНО-ЕТНІЧНІ ВИМІРИ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

Людмила Тарнашинська. Національні джерела літературознавчої антропології: від Сковороди і Чижевського до новітніх напрацювань	94
Мар'яна Лановик, Зоряна Лановик. «Гамлетівське питання» у літературній дискусії XX століття: бути чи не бути українській європейській нації	106
Олександр Астаф'єв. Провідники нації у творах Шевченка	125
Микола Корпанюк. Касія Сакович – творець національного відродження	135

Сергій Гальченко. Особистісне і національне у вірші Т. Г. Шевченка «У Бога за дверима лежала сокира» (1848)	148
Алла Швеч. «Національне потугтя, доведене до кульмінаційного пункту» (оповідання Наталії Кобринської «Виборець»)	151
Ростислав Чопик. «Ще» на Сковороді, й що вийшло з Гоголевої «Шинелі»? (інтермедія-метонімія)	163
Олег Баган. Українська культура і самосвідомість доби Середньовіччя в націософських оцінках галицьких літературознавців кінця ХІХ – початку ХХ ст.	169
Василь Грещук, Валентина Грещук. Гуцульські діалектні риси у поетичній збірці «Карпати на трьох»	179
Микола Лесюк. Система голосних фонем у ковалівській говірці	181
Микола Васильчук. Художнє відтворення Гуцульщини в новелі Ольги Кобилянської «Битва» (1895)	194
Степан Микуш. Образ правди у «Кобзарі»	202
Алла Мартинець. Пам'ять, міфологія, код як елементи національної картини світу (на матеріалі роману Наталії Дев'ятко «Злато сонця, синь води»)	207

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Михайло Гнатюк. Читацька реакція як основа сприймання літературного твору	216
Петро Іванишин. Зовнішні та внутрішні фактори становлення українського літературознавства доби незалежності	228
Анна Ільків. До питання жанрових особливостей письменницького листа	239
Тетяна Качак. Дитина-читач і специфіка рецепції як оптика дослідження літератури для дітей та юнацтва	247
Борис Бунчук, Олеся Руснак. Сильвестр Яричевський – майстер українського вірша	257
Олександр Солецький. Іконічно-конвенційні коди українського бароко в парадигмі психоаналізу	264
Сергій Романов. Фемінізм як світоглядна платформа українського жіноцтва зламу віків (проблемний огляд)	275
Лариса Боднар. Маніфест українського романтизму	283
Микола Легкий. Проза Франка: проблеми періодизації	301
Олег Пилип'юк. Китайська словесність і поетологія доби Хань (206 до н. е. – 220 рр. н. е.)	310
Ірина Насмінчук. Іронія як механізм руйнування кордонів «тоталітарної цивілізації» (на матеріалі публіцистики Івана Багряного)	320
Галина Юрчак. Художньо-історіософська концепція роману «Рубікон Хмельницького» Юрія Косача	328

КОМПАРАТИВІСТСЬКІ ОБРИ

Леонід Рудницький. Іван Франко і австрійський культурний простір: вплив середовища на творчість поета	336
Богдана Криса. Іван Франко у «дзеркалі» старої української поезії	352
Валентина Наривская. Транскультурніє смислы бестселлера Курбан Салда «Али и Нино»	362
Ольга Харлан. Тасманиця як (не)пам'ять у прозі про мистецтво (романи Євгенія Кононенка «Жертва забутого майстра» і Трейсі Шевальє «Дівчина з перловою сережкою»	376
Святослав Пилинчук. Іван Франко та Еміль Золя: паралелі творчого досвіду	380
Валентина Барчан. Польська літературна школа Юрія Станиця	388
Надія Колощук. Епістолярний діалог Г. Кочура та І. Воронович: сімейний портрет в інтер'єрі «червоної доби»	397
Володимир Качкан. Із шевченкознавчих візій Яреми Гояна	409
Марія Федунь. Мемуарний дискурс Віктора Петрова (Домонтовича) у контексті доби	422
Наталія Кобзей. Інтермедіальні зв'язки у творчості Володимира Винниченка	428

РЕЛІГІЙНИЙ ДИСКУРС

Роман Голод. Іван Франко й Андрей Шептицький: у пошуках світоглядного порозуміння	436
Володимир Антофійчук. Рецепція Псалтиря у творчості Володимира Мономаха	443
Роман Піхманець. Михайло Драгоманов і релігія: природа явища	450
Ольга Бігун. «Лицарі святис»: реконструкція образу воїнства христового у творчості Тараса Шевченка	466
Наталія Вівчарик. Слово Благовісту в українській літературі	472
Ірена Іванкович. Мовний патріотизм патріярха Йосифа Сліпого	477

У ВИРІ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Тарас Салига. «Із секретів поетичної творчості» Світлани Короненко	498
Володимир Панченко. Диптих про Ліну Костенко	519
Віталій Кононенко. Публіцистичний компонент сучасного художнього дискурсу	530
Галина Насмінчук. Інтертекст роману «Гаспид і Маргарита» Галини Тарасюк	540
Валентина Сасико. «Протирання дзеркала» Михайла Слабошпицького крізь призму розвитку української літератури межі тисячоліть	545
Євген Баран. Письменницька критика у 90-х роках ХХ століття: досвід Івана Андрусяка	555

МАЛОЗНАНІ ІМЕНА, ПОСТАТІ, ЯВИЩА

Микола Ільницький. «Збентежений» таланти (штрихи до портрета Я. Цурковського)	562
Любомир Сенік. Поетеса Могиланська Лада (Лада, Лідія) – розстріляна і невідома	571
Євген Нахлік, Оксана Нахлік. Іван Франко про свого попередника і сучасника – галицького правника, громадського діяча й літератора Василя Ковальського	586
Ігор Набитович. «Русь – для русинів!» Концепція національної ідентичності В. Федоровича – українського візіонера, письменника, ученого	603
Людмила Белінська. Діаіруші Лідії Бурачинської	613
Зоряна Родчин. Поетикальний світ трагедії Дмитра Николишина «Тайна»	620

ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНІ НАЧАЛА ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ

Світлана Луцак. Міфологічні засади смислотворення у повісті «Захар Беркут» Івана Франка	628
Орися Легка. «...І місяць у повні дивиться оком Гоголя в око мені»: образ місяця у міфосвіті Наталі Лівицької-Холодної	634
Олеся Наумовська. У пошуках безсмертя: шлях міфічного й казкового героя (вертикальна площина)	648
Оксана Залевська. Міфологічні першооснови прозових творів Ростислава Єндика	656
Оксана Карбашевська. Історія сполученого королівства у фольклорі (на матеріалі балади Чайлда «Flodden Field», № 168)	665
Тетяна Данилюк-Терещук. Поетичний календар Б.-І. Антонича: етнічні виміри	670
НАШІ АВТОРИ	678

ТЕАТР НАРОДНИЙ / СОЦІАЛІСТИЧНИЙ / НАЦІОНАЛЬНИЙ (ПОГЛЯДИ ІВАНА ФРАНКА І БЕРТОЛЬДА БРЕХТА)

«*Безпартійність* для мистецтва рівнозначна належності до панівної партії» [6, с. 110]. Чи не цією тезою можна пояснити прихильність молодого письменника до революційних течій? Брехт висловив її доволі пізно, може, тому що й до марксизму прийшов не в пору юнацьких пошуків, хоч і, цілком зрозуміло, тікаючи від панівного в Німеччині націонал-соціалізму.

Світоглядне становлення Франка йшло по-іншому. «Література, стояча понад партіями, – се тільки ваш сон, се ваша фантазія, але на ділі такої літератури не було ніколи» [4, с. 13], – молодеча потреба справедливості стала гарним ґрунтом для марксистських тез, але час і досвід узяли своє. Десь у тому ж віці, коли Брехт відстоював єдиноправильність соціалістичних ідей у мистецькому й суспільному житті, Франко простежив джерела та непослідовність декларацій комуністичного маніфесту й виважено підсумовував: «Все те, що тут сказано, не має на цілі вменшити наукові заслуги та історичне значення Маркса й Енгельса. Але для сучасних і дальших поколінь буде добре, коли буде розбита легенда про їх месіанство й непомильність, про те, що вони майже з нічого сотворили “науковий соціалізм” і дали в своїх писаннях нову об’яву, нове євангеліє робочому народові всього світу. Добре буде, коли всі віруючі й невіруючі в нову релігію почнуть на її творців глядіти як на людей даного часу й оточення, що черпали свої ідеї з того оточення й переробляли їх відповідно до складу свого ума, для людей свого часу» [2, с. 423].

Загалом політичні вподобання митця – тема дуже дражлива. Але «без певних суджень і цілей не можна створити жодного відображення» [6, с. 110], тож його світоглядне визначення є неунікною життєвою потребою. Безперечно, ранній Франко – багато в чому марксист. І навіть його декларативно-помірковане «Ми вимагаємо лише таких дрібниць, [як загальне голосування], а це і не соціалізм, і не комунізм, а *справедливість*» [19, с. 27] не приховує справжніх зацікавлень.

Та митець усе ж – передусім митець, і дослідницька увага має головню зосереджуватися на цій частині його життя. Політичні вподобання відбиваються на естетичних, ціннісних, а відтак і на творчості. І в Брехта, й у Франка прагнення соціальної справедливості розгорталося в мистецьку площину, відлунюючи в тезах про доступні, актуальні, зрозумілі літературу й театр. Найвлучніше сукупність висунутих вимог віддає термін «народний», активно вживаний обома авторами, хоч і з відмінностями в змісті.

«Чим власне має бути театр – чи підоймою поступу і просвіти, чи місцем розривки для публіки, таким, котре часом може замінити гру в карти [...]» [17, с. 287] – питання Франка про діалектику задоволення мистецтвом людських потреб належить чи не до вічних. Брехт у «Купівлі міді» його загострює в діалозі:

Завліт. Великий революційний драматург Дідро сказав, що театр мусить служити розважанню й повчанню. Видається мені, ти хочеш прибрати перше.

Філософ. А ви прибрали друге. Ваша розважальність утратила будь-яку повчальність. Та, може, мої повчання набудуть розважальності? [10, с. 303]

Розв'язують проблему митці неймовірно суголосно.

У Франка: «Коли театр має бути школою життя, то мусить показувати нам те життя, зображувати і аналізувати його прояви, будити в слухачах критику сього життя, будити почуття, що такі а такі прояви є добрі, а тамті – погані. А щоб критика була вірна, мусить бути повною і всесторонньою, опиратися на повним і широкім зображенні суспільності. [...] Такі безмірно важні факти, як лихва, ліцитація, вплив банків на селянство, вплив роздроблення ґрунтів, утрати землі, фабрик, тартаків, гуралень і т. і. – все се досі неткнуте поле в нашій драматичній літературі. Певна річ, тут багато зробити можна, і цензура заборони не покладе, – треба тільки, щоб найшлися талановиті писателі» [17, с. 280–281].

У Брехта: «Нафта, інфляція, війна, соціальна боротьба, сім'я, релігія, пшениця, торгівля забійною худобою – усе це стало предметом театральної вистави. Хори розтлумачили глядачеві незрозуміле йому співвідношення сил. Кіномонтаж показував йому події в усьому світі. Екран демонстрував статистичний матеріал. Учинки людей піддавалися критиці через те, що на перший план вийшли їхні приховані причини. Показували вчинки правильні й неправильні. Показували людей, які знають, що роблять, і людей, які не знають того. Театр став полем діяльності філософів – таких філософів, які прагнули не лише пояснити світ, але і змінити його. На сцені постала філософія; таким чином, на сцені з'явилося повчання» [8, с. 68].

Звісно, таку схожість думок багато визначила політична й освітня «німецькість» Галичини другої половини 19 ст. Тож не дивно: маючи спільне підґрунтя власних естетичних платформ (Шекспір, Дідро, Шіллер...), Франко і Брехт шукають особливий драматургічний жанр, у якому бажаний дидактизм буде органічним. Ним виявилася драма-притча – обробка популярної фабули з чіткими ознаками осучаснення, гострої актуальності. І хоча виокремлення ознак параболічності в п'єсі досі лишається відкритою теоретичною проблемою (передусім через багатомірність драматургічного тексту), назвати твори цього жанру в Брехта не складає труднощів. Услід за автором маємо згадати «Людина є людина», «Кар'єра Артуро Уї...», «Добра людина із Сичуані», «Кавказьке крейдяне коло». Близькими до них із погляду дидактичності є «повчальні» або «навчальні» п'єси («Lehrstücke») «Виняток і правило», «Горації та Куріації», «Захід» тощо.

Такий підхід дає можливість уточнити жанр деяких Франкових п'єс, особливо другого періоду його творчості (1878–1886), позначеному відходом від наслідування романтичної драми й загостренням соціальної проблематики. «Послідній крейцар» і перша редакція «Рябини» є добрими зразками параболічної драматургії. У першому автор обробляє мотив ваги матеріального статку в житті людини, який до того пробував утілити в поемі із доволі містичним оформленням. У другій народний анекдот розгортається в притчу про непереборну силу суспільної оцінки. Подальша обробка цього сюжету в другій, значно сценічнішій, редакції «Рябини» знаменує суттєвий відхід від притчевості (збільшення мотивувальних деталей, конкретизувальних сцен, підвищення діалогічності й ролі сатири) і належить до наступного періоду творчості

Франка. Показово, що у великих п'єсах цього відтинку (1891–1894) – «Украдене щастя», «Учитель» – спостерігається тенденція до заміщення параболічності дидактичністю. Особливо вона помітна при зіставленні послідовних редакцій творів і досягає апогею в одноактній «Майстер Чирняк». Саме тоді завершується третій період драмопису Франка і кладеться початок антипозитивістському зламу. У наступних п'єсах («Сон князя Святослава», «Кам'яна душа») із виразно модерністським звучанням параболічність набуває зовсім іншого характеру, утрачає конкретність і злободенність, що Драгоманов назвав «скоками в псевдокласику».

У межах окресленої жанрової моделі «Майстер Чирняк» слід визначати як повчальну п'єсу, що розгортає зміст приказки «Ми нових богів не потребуємо, ми старого Бога любимо» [14, с. 81] у подіях авторської сучасності. Старий львівський майстер-швець не може протистояти фабричному виробництву, губить замовників і прибутки, однак уперто не хоче приймати прихід нових технологій, навіть коли їх пропонує рідний син. У простій побутовій сценці Франко утілює чи не весь арсенал поборників старого, сталого стану речей: хабар, фейлетонне знеславлення, саботаж. «Різкі зміни ненависні можновладцям. Їм хочеться, щоб усе йшло по-старому. Хай ніщо не міняється принаймні тисячу років. А ще краще, якщо місяць стане і сонце припинить свій рух. Тоді ніхто не зголодне до вечора» [11, с. 81], – ці, написані 40 років потому слова Брехта – добра ілюстрація одвічності боротьби старого з новим, а отже, і непоминушості теми. Саме тому він закликав: «Мимаємо досягти того, щоб у публіці розгоралася боротьба нового проти старого. Тобто мимаємо досягти того, щоб своїми п'єсами і своїми виставами дійсно розколоти публіку» [11, с. 150].

Робити це слід новими формами й засобами – із кількох причин. По-перше, так звана «техніка» невід'ємна від відтворюваного нею змісту [12, с. 130]. По-друге, «правду неможна “писати взагалі”, не звертаючись ні до кого. Писати правду слід обов'язково для кого-небудь, а саме для того, хто може застосувати її на ділі» [11, с. 73], тому «зображальні засоби Клейста, Гете, Шіллера треба вивчати; але їх уже недостатньо, щоб показати нове» [11, с. 150].

Первинною основою розробки таких форм і засобів має бути правдоподібність. Із цього погляду цікавою є співзвучність двох епізодів у сценічному мисленні Франка і Брехта. Говорячи про неадаптованість декорацій (за рецензією В. Шухевича), що з об'єктивних причин виникали на виставах українського театру, Франко не міг обійти грубого порушення елементарного осмислення простору сцени: «Хоч сільська хата має звичайно тільки одні двері, артисти входять і виходять то вглибину, то вправо, то наліво» [18, с. 105]. Невідповідність сцени реальному побуту, а сценографії – життєвій правді була вагомим недоліком, «дитячою хворобою» українського театру. Коли Брехт допомагав готувати виставу «Просо для Восьмої армії», режисер М. Векверт «оголосив, що хоче встановити посеред сцени столик, за яким селяни повинні годувати вечерею спершу купця, що співробітничав з японцями, а потім одного з офіцерів японського гарнізону, Б. [рехт] звернув його увагу на те, що тоді опиняться спиною до вхідних дверей: навряд чи це їм сподобається, – адже вони в такому краї,

де їх не дуже поважають» [2, с. 246–247]. Розв'язання проблеми привело до введення нових дійових осіб, однак позитивно позначилося на загальній мотивації змісту вистави.

В обох випадках вирішальна роль належить урахуванню життєвого досвіду глядача, що узагальнено має привести теоретика театру до введення поняття «народність» і відповідного його потрактування. Народність є другою підвалиною розробки нових дієвих форм та засобів донесення глядачеві оновленого змісту. Первинно має йтися про звернення до досвіду народного театру, що твориться народом і формує його мистецький досвід, а лише потім – про народність як мистецьку категорію в оцінці театральних явищ. І тут погляди Франка і Брехта починають розходитися.

Принципову важливість народної драми у формуванні українського театру Франко обстоював у багатьох наукових працях, навіть окремо розглядав історію вертепу, пов'язуючи її із сучасним собі театром – у побудові сценічного простору, структурі дійства, художніх деталях. У статті «Наш театр» він запропонував звернутися до досвіду використання лялькового театру – попри те, що такі п'єси «не мусять бути творами високої артистичної стійності, не мусять в'язатися вимогами сценічності» [17, с. 289], – у національному відродженні чеського народу.

Брехт був іншої думки: «Народна драма зазвичай є грубим і примітивним видовищем, і вельми вчена естетика мовчить про неї, а якщо і згадує, то зневажливо. У цьому разі явно бажають, щоб вона такою і лишалася, так само як деякі уряди явно бажають, щоб їхній народ був грубим і примітивним. Народна драма сповнена грубого гумору впереміж зі сльозливою сентиментальністю, прямолінійним моралізаторством і дешевою еротикою. [...] Техніка складання народних драм в усіх країнах одна й та ж і майже не міняється» [3, с. 181]. Таке нехтування традицією народної драми і бажання її «вдосконалити» зумовлене специфічним розумінням народу як структури – якщо не ієрархічної, то принаймні дискретно-градаційної, – де право вирішувати долю всіх належить одній – прогресивній, а отже, керівній групі. Звідси, «народний означає: такий, що зрозумілий широким масам, вбирає в себе і збагачує властиві їм художні форми, стоїть на їхній точці зору і обґрунтовує її, виступає від імені найбільш прогресивної частини народу і допомагає їй узяти на себе керівну роль, а отже, є зрозумілим й іншим шарам народу, пов'язаний з традиціями і продовжує їх, передає тій частині народу, яка прагне взяти на себе керівну роль, досвід нинішніх його керівників» [7, с. 167].

Суперечливість і непрозорість цього тлумачення «народності», особливо щодо ролі того, що Брехт називає «традицією», посилюється при його спробі вийти за межі одного етносу. «Позанаціональність» епічного театру, естетики загалом має цілком утилітарне походження: «Швейцарської драматургії не існує, французька існувала колись, американська і датська сприймаються мешканцями Європи як суто європейська. Епічний театр довгий час називали “антинімецьким”, націонал-соціалісти вважали його просто виродженням театром. З іншого боку, капіталізм – це щось дивовижно інтернаціональне, і, як усім видається, він привів до дивовижного нівелювання у способі життя народів різних країн» [8, с. 83]. Примітно, що дві останні тези постали приблизно в один час – у 1938 та 1939 роках відповідно.

Навряд чи тільки захоплення марксистськими ідеями могло так денационалізувати естетику Брехта. Особливо це помітно на тлі чіткої національної позиції Франка – в усіх його політично-світоглядних іпостасях: і як соціаліста, і як «казенного радикала», і як поступовця, – митця, який теж протистояв капіталістичній деморалізації суспільства. У будь-якому разі, ідея інтернаціонального театру як засобу боротьби проти інтернаціонального капіталізму видається щонайменше натягнутою. Думаю, головною причиною стала панівна, диктаторська націоналістична стратегія НСРПН, що її довелося пережити далеко не одному Брехтові.

Доказом наведу кілька тез із пізніх праць Брехта, датованих тими 1950-ми роками, коли він зміг повернутися на рідну землю і працювати на ній на благо рідного народу.

На захист оперної інтерпретації «Фауста», зробленої Г. Ейслером, Брехт сказав: «Ейслер підносить дзеркало до обличчя німецької буржуазії в історичний момент, коли вона знову закликає інтелігенцію зрадити свій народ. [...] По-моєму, саме він став набік світлих сил, які в Німеччині боролися й продовжують боротися з темними силами, і він здійснив позитивний внесок у велику проблему Фауста, внесок, за який німецькій літературі не доводиться червоніти» [13, с. 274–275].

У роздумі про космополітизм німецьких класиків і своїх сучасників Брехт сформулював дві тези, що складають основу пролетарського мистецького самоусвідомлення: «1. Справді інтернаціональними творами є національні твори мистецтва. 2. Справді національні твори вбирають у себе інтернаціональні тенденції та новаторство» [5].

Чи відійшов цей Брехт від ідей марксизму? Ні – надто свідомими були його переконання. Власне й потреби такого відходу не було – за певних компромісів соціалізм непогано уживається із націоналізмом, і не обов'язково у формі нацистських девіацій. І тому дещо пізніше, але від того не менш щире національне осмислення власної творчості уможливило таку несподівану ще рік перед тим фразу соціаліста Брехта: «Заклик класиків зберігає своє значення й донині: “Або в нас буде національний театр, або не буде жодного!...”» [4, с. 131].

Те саме мав на увазі й Франко, говорячи шістдесят років раніше: «Театр мужицький у нас можливий, а з національного і культурного погляду навіть конечний. [...] Чи найдуться у нас люди, котрі би схотіли і зуміли піти тою ж дорогою, керуючись освітніми і національними потребами, традиціями та привичками нашого народу?» [17, с. 288, 292].

Культура може мати різне політичне забарвлення, може нести різні цінності. Але позбавлена національного ґрунту, вона є неживою, нежиттєдайною. Кожній людині потрібні свій час і умови, щоб це усвідомити, та головне – таки це усвідомити, бо «Сьогодні входить у Завтра, збагачене своїм Учора» [9, с. 292].

Література

1. Брехт Б. Выступление на секции драматургии. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 5. Кн. 1. М.: Искусство, 1965. С. 143–150.

2. Брехт Б. Дialeктика на театре. *Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания*. В 5 т. Т. 5. Кн. 2. М. : Искусство, 1965. С. 221–250.
3. Брехт Б. Замечания о народной драме. *Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания*. В 5 т. Т. 5. Кн. 1. М. : Искусство, 1965. С. 181–187.
4. Брехт Б. Из речи на Общегерманском конгрессе деятелей культуры в Лейпциге. *Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания*. В 5 т. Т. 5. Кн. 1. М. : Искусство, 1965. С. 129–131.
5. Брехт Б. Космополитизм. *Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания*. В 5 т. Т. 5. Кн. 1. М. : Искусство, 1965. С. 191.
6. Брехт Б. «Малый органон» для театру. *Про мистецтво театру : збірник / упоряд., вступ. ст., прим. і переклад О. С. Чиркова*. К. : Мистецтво, 1977. С. 81–126.
7. Брехт Б. Народность и реализм. *Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания*. В 5 т. Т. 5. Кн. 1. М. : Искусство, 1965. С. 165–173.
8. Брехт Б. Небольшой список наиболее распространенных и банальных заблуждений относительно эпического театра. *Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания*. В 5 т. Т. 5. Кн. 2. М. : Искусство, 1965. С. 81–83.
9. Брехт Б. Перечитывая мои первые пьесы. *Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания*. В 5 т. Т. 5. Кн. 1. М. : Искусство, 1965. С. 286–292.
10. Брехт Б. Покупка меди. *Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания*. В 5 т. Т. 5. Кн. 2. М. : Искусство, 1965. С. 277–478.
11. Брехт Б. Пять трудностей пишущего правду. *Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания*. В 5 т. Т. 5. Кн. 1. М. : Искусство, 1965. – С. 66–83.
12. Брехт Б. Театр удовольствия или театр поучения? *Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания*. В 5 т. Т. 5. Кн. 2. М. : Искусство, 1965. С. 65–74.
13. Брехт Б. Тезисы к дискуссии о Фаусте. *Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания*. В 5 т. Т. 5. Кн. 1. М. : Искусство, 1965. С. 242–275.
14. *Етнографічний збірник / видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка*. Львів : НТШ, 1901. Т. X. Галицько-руські народні приповідки. Вип. 1. А–Відати / зібрав, упорядкував і пояснив др. І. Франко. VIII+202 с.
15. Франко І. До історії соціалістичного руху. *Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50 томах / упоряд. З. Т. Франко ; М. Г. Василенко*. Львів : Каменяр, 2001. С. 400–423.
16. Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи. *Зібрання творів у 50 томах*. Т. 26. К. : Наукова думка, 1980. С. 5–14.
17. Франко І. Наш театр. *Зібрання творів у 50 томах*. Т. 28. К. : Наукова думка, 1980. С. 279–292.
18. Франко І. Руський театр. *Зібрання творів у 50 томах*. Т. 29. К. : Наукова думка, 1981. С. 96–113.
19. Франко І. Чого ми хочемо? *Зібрання творів у 50 томах*. Т. 44. Кн. 1. К. : Наукова думка, 1984. С. 25–27.